

JAIME LARA
Profesor Universidad de Yale, EE. UU.

**LOS FRESCOS
RECIENTEMENTE DESCUBIERTOS
EN SUTATAUSA, CUNDINAMARCA**

Los frescos recientemente descubiertos del Centro Doctrinero de Sutatausa (Cundinamarca) demuestran un programa sofisticado de la Pasión de Cristo. Al examinarlos es evidente que las fuentes se encuentran en grabados de dos importantes artistas europeos del Renacimiento: Martín de Vos y Alberto Durer. Además, existe evidencia de que el programa funcionaba litúrgicamente, especialmente durante la Semana Santa.

Lo más interesante de dichos frescos es el enorme Juicio Final y su función medioeval en lo que era teatro, arte y liturgia.

El templo doctrinero de San Juan Bautista, Sutatausa, está situado en un pueblo encantador entre los pinos del valle de Ubaté, a 88 kilómetros de Santafé de Bogotá *. Fue fundado en el siglo xvi para evangelizar a los indígenas muisca/chibchas de la región. En el marco de la

* Agradezco muchísimo la ayuda de la profesora Marta Fajardo de Rueda del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, y de su esposo don José Olinto, en facilitar mis visitas a Sutatausa y la investigación *in situ*.

plaza, las cuatro capillas posas guardan recuerdos de la liturgia procesional medieval que fue introducida en América por los frailes misioneros; en el caso de Sutatausa, los franciscanos¹. La fachada del templo, como las capillas posas, es testimonio de adaptaciones coloniales a las costumbres y culturas precolombinas. La antefachada cobija un lugar amplio ante la puerta del templo para realizar allí ritos litúrgicos al aire libre². Se ha sugerido que, en su principio, había un balcón dentro de la antefachada para la predicación a las multitudes congregadas en la plaza, o aun para la celebración de misa en ciertas fiestas cuando no cabía la gente en el templo³. Tan interesantes que son las posas y la fachada en sus orígenes y funciones; sin embargo no son el tema de este artículo. Espero tratar de ellas en otra ocasión.

Recientemente se han descubierto frescos maravillosos en las paredes interiores de la nave, bajo la cal de años posteriores. Han sido restaurados hermosamente por el maestro Rodolfo Vallín Magaña. Son ellos —su origen, sus fuentes iconográficas y su función— nuestro tema.

DESCRIPCIÓN.

Al entrar al templo uno encuentra una hermosa serie de la vida de Cristo, o más bien, de su santa Pasión. El programa pictórico empieza al lado de la Epístola, o sea, a la derecha del espectador. Hay

¹ Sobre el simbolismo y uso litúrgico de las posas véase mi tesis doctoral, *Urbs Beata Hierusalem Americana: Stational Liturgy and Eschatological Architecture in Sixteenth-Century Mexico* (Berkeley, 1995). Para su presencia en la arquitectura colombiana véase CORNELI GOSLINGA, *Templos doctrineros neogranadinos*, en *Cuadernos del Valle*, 5 (Cali, 1970); FRANCISCO GIL TOVAR, *Un arte para la propagación de la fe*, en *Arquitectura colombiana*, 6 (Bogotá, 1983); JAIME SALCEDO SALCEDO, *Doctrina de indios, conventos y templos doctrineros en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVI*, en *Hito*, 1 (1983) 7-13.

² JAIME SALCEDO SALCEDO, *op. cit.*

³ Así es la opinión tanto del arquitecto residente de Sutatausa, Diego Bautista, como de su servidor. El balcón típico de la arquitectura colonial andina: JORGE BERNALES BALLESTEROS, *Capillas abiertas en las parroquias andinas del Perú en los siglos XVI-XVII*, en *Arte y Arquitectura* (La Paz, 1969), 113-130; JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT, *La exteriorización del culto: Capillas abiertas y atrios en el Perú*, en *Anuario de Estudios Americanos*, 31 (1972).

siete escenas principales, en orden cronológico, de las últimas horas de la vida del Salvador:

1. *La última Cena*, en el momento en que Cristo revela que será entregado. Mide 3,30 m. de anchura. Bien preservada (Fig. 1A).

2. *La Oración en el Huerto*. Mide 2,77 m. Bien preservada (Fig. 2A).

3. *Jesús es azotado*, o bien *Jesús atado a la columna*, la cual ha sido borrada. 2,70 m. Dañada gravemente. Puesto que está situada debajo de una ventana, la composición ha sido restringida.

4. *La coronación de espinas*. 2,52 m. También dañada, pero con suficientes elementos para reconocer la escena y su fuente iconográfica.

5. *El "Ecce Homo", Jesús ante Pilato*. 2,52 m. Bien preservada. (Fig. 3A).

Aquí uno llega al arco triunfal, un detalle muy típico de iglesias de indios⁴. En la faz del arco, al lado de la Epístola, se encuentran desde arriba el *Escudo de los Franciscanos* con las cinco llagas y la cruz del Gólgota; la imagen de *Santa Úrsula*, mártir, y un hombre en traje español con rasgos indígenas (¿cacique?), donante de las pinturas.

Al pasar al lado del Evangelio, lado izquierdo, encontramos en la faz del arco toral un conjunto semejante. Desde arriba: el *Escudo del santo nombre de Jesús*⁵. Abajo: *Santa Catalina de Alejandría*, mártir identificada por su espada y la rueda de tortura, y más abajo un hombre (¿cacique?), donante de las pinturas. A su lado, o sea, en la pared lateral, se encuentra su mujer, una bella india vestida de traje típico muisca con un rosario en las manos. De todos los frescos es el mejor preservado (Fig. 4).

⁴ Parece que entre los deseos de los misioneros mendicantes estaba el de restaurar y establecer la *ecclesia primitiva* de los primeros siglos de la fe. Se consideraba, aún en el siglo XVI, que el arco toral o triunfal era un elemento representativo de las basílicas romanas de la Iglesia naciente. Véase GEORGE KUBLER, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México, 1982), 240. Sobre el arco toral en la arquitectura andina véanse las obras de GOSLINGA, GIL TOVAR y SALCEDO citadas arriba. Además, JOSÉ MESA y TERESA GISBERT, *Arquitectura andina: historia y análisis* (La Paz, 1985); RAMÓN GUTIÉRREZ *et al.*, *Arquitectura del altiplano peruano* (Buenos Aires, 1979).

⁵ Cuyo originador es San Bernardino de Siena, franciscano.

Los frescos del lado del Evangelio, aunque no tan bien preservados como los de la pared opuesta, son más interesantes y, en mi opinión, representan una teología sofisticada.

6. *El camino del Calvario, Jesús carga con su Cruz*, ubicado debajo de una ventana. 2,21 m.⁶ (Fig. 4).

7. *Jesús es recostado y clavado en Cruz*. 2,25 m. En muy mala condición, pero reconocible.

Aquí pasamos a la maravilla de este ciclo pasionario. Hemos terminado la historia de la Pasión; lo más interesante es que *¡no hay crucifixión!* En su lugar hay un enorme *Juicio Final* que es casi cuatro veces más ancho que los demás frescos, midiendo unos 8,79 m. Lastimosamente, está también en muy malas condiciones, especialmente porque, en un momento dado, se abrió una ventana en la pared que fue posteriormente tapada otra vez. En la parte superior se reconoce a Jesucristo resucitado, sentado en un arco iris con otro bajo sus pies. Él muestra sus llagas y descubre su pecho para hacernos ver su costado herido. A su derecha está la Virgen coronada y sentada, más San Pedro con sus llaves, y cuatro o cinco apóstoles también sentados con sus atributos (Fig. 5A). A mano izquierda del Salvador están sentados San Juan Bautista, San Pablo y los demás apóstoles. Tres escenas son reconocibles y complementan la composición del *Juicio Final*. Inmediatamente debajo de San Juan se ve una banderola con la palabra "Malditosa", una referencia a los condenados según Mateo 25, 31-46. Más abajo, con mucha dificultad, reconocemos la figura de un hombre semidesnudo y sentado en el suelo, que es agarrado por los brazos por una bestia, mejor dicho, un demonio, con uñas largas y feas. El demonio está parado en sus ancas pelinegras con patas de chivo (Fig. 6). A la extrema derecha del fresco, saliendo del marco pintado, está una espectacular *Boca del Infierno*⁷. Dentro de la Boca se ven las figuras de indígenas desnudos, y lo que puede ser Jesucristo que lleva su bandera (la *vexilla regis*) y que se inclina para rescatar a las ánimas⁸ (Fig. 7A).

⁶ Es obvio que la ventana es original porque la escena cabe perfectamente en el reducido espacio.

⁷ Es la boca del mítico Leviatán (Job 40) o de la ballena de Jonás. El animal es muy gracioso, lleva hasta pestañas en los ojos.

⁸ Apenas discernible es una cesta de tipo indígena que ha sido pintada encima de la cara de uno de los acompañantes de Cristo; no cabe en la iconografía. Yo opino

La otra parte de la composición que ha sido salvada está al lado de los bienaventurados, al extremo izquierdo junto con el marco. Una media docena de santos desnudos con palmas en las manos se preparan a entrar a la Gloria. Un hombre desnudo (de espaldas a nosotros) se inclina respetuosamente ante una mujer con largo y bello cabello negro. Encima de sus cabezas se ve la trompeta de un ángel anunciador. Más abajo, en hermosas letras de molde se lee: "PINTÓSE ESTE JUICIO A DEVOCIÓN DE EL PUEBLO DE SUTA. SIENDO CACIQUE DON DOMINGO Y CAPITANES DON LÁZARO, don juan neatariguia, don juan corula y doñana. Año 16(26)"⁹. La cabeza de uno de los caciques se encuentra aún más abajo (Fig. 8).

CALIDADES DE LAS ESCENAS.

Me parece obvio que el pintor (o los pintores) era una persona preparada en su disciplina. Sabía representar bien la figura humana y la perspectiva, y tenía asimismo sentido del drama: en casi todas las escenas hace a Jesucristo mirar afuera del marco, a nosotros, los espectadores. Más adelante diré que esto es un cambio deliberado de las fuentes iconográficas que el pintor aprovechó. Se nota inmediatamente la caída natural del ropaje, y la representación del uniforme de los soldados romanos es históricamente correcta y precisa, mientras las vestiduras de Pilato es realmente la de los turcos¹⁰. Además, los marcos de las escenas son representaciones de una arquitectura clásica: pilastras y columnas corintias con fustes de hoja de acanto al estilo renacentista, y muy hermosas en sí. Excepto por el *Juicio Final*, los marcos son todos curvados en la parte superior y con indicaciones de una banda de mármol fingido.

FUENTES ICONOGRÁFICAS.

Mi investigación acerca de las fuentes iconográficas está en ciernes; sin embargo ha tenido resultados. Muchos estudiosos del arte colonial

que es parte de una sobrepintura de un momento posterior, cuando alguien decidió cubrir los frescos.

⁹ La fecha, si correcta, es apenas discernible.

¹⁰ ERWIN PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, 2 tomos (Princeton, 1945), 1, 60, dice que la confusión de los paganos romanos con los musulmanes es típico de los artistas de la Edad Media tardía.

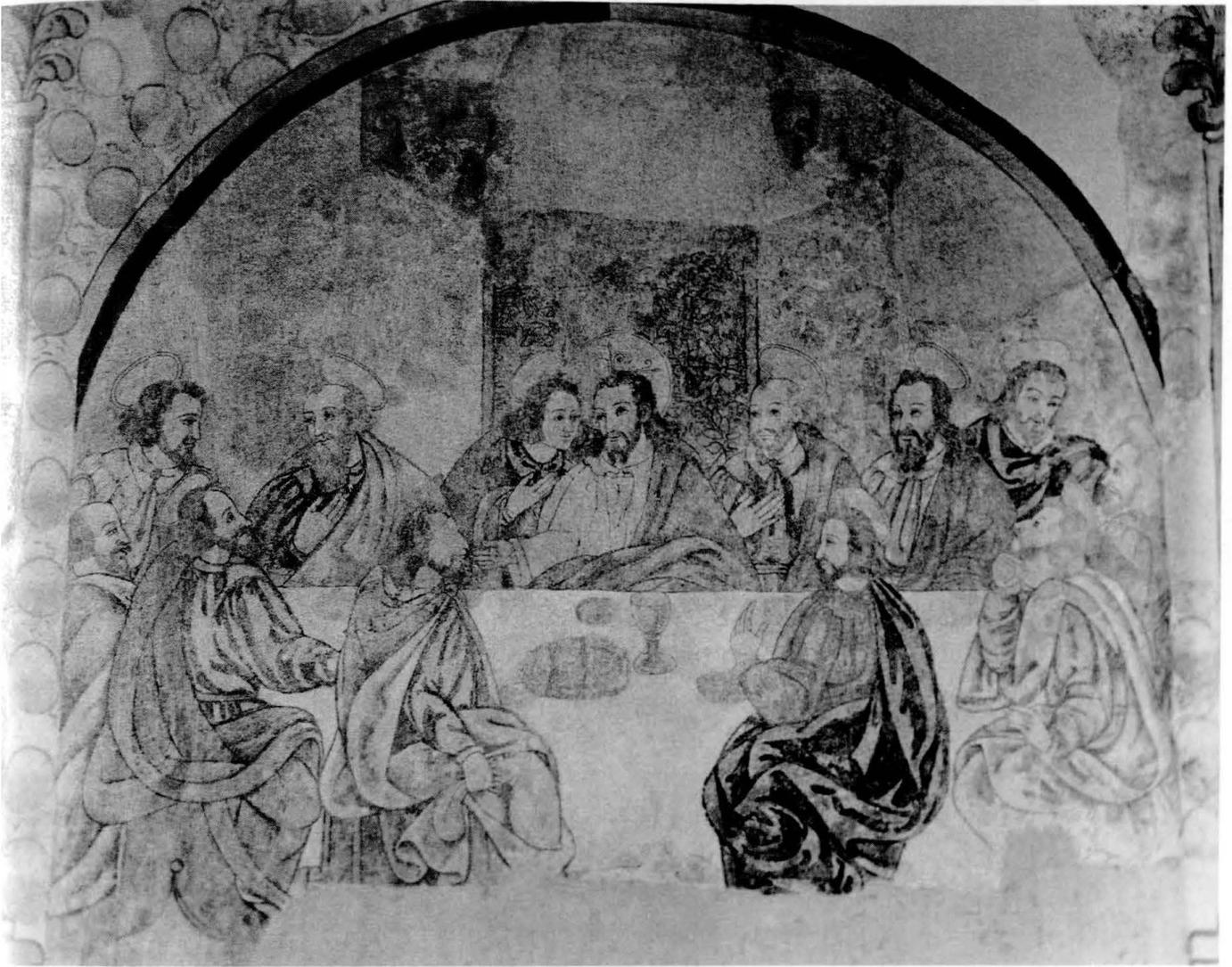
hispanoamericano han destacado la influencia de los grabados (en madera o en cobre) que fueron importados desde Europa, especialmente de Amberes y de las casas de Wierix, Plantín y Sadeler¹¹. La influencia de pintores flamencos es de suma importancia para el estudio de nuestro arte. Era común que los pintores criollos o indígenas en las colonias aprovecharan grabados que venían, o sueltos como estampas, o bien en libros devocionales, biblias y tomos teológicos. A veces copiaron fielmente los detalles del grabado; a veces muestran ingenio al simplificar o al adaptar la imagen en blanco y negro del grabado al medio de pintura a colores.

En cuanto al ciclo pasionario de Sutatausa, he encontrado una fuerte semejanza entre los frescos y algunos de los grabados de los hermanos Wierix de Amberes¹². A mitad del siglo xvi los Wierix publicaron una enorme cantidad y variedad de libros, principalmente para su patrón español, Felipe II. Tenían el monopolio de la impresión de misales, breviarios y devocionarios para el Reino y sus colonias. Entre sus obras se destacan dos versiones de la *Passionis dominicae compendium* (c. 1580), cuyos grabados son invención del renombrado flamenco Martín de Vos (1532-1603). Muchos llevan el lema “Martín de Vos inventor” - “Johannes/Hieronimo Wierix excudit”. Pero lo más sorprendente es que De Vos no los inventó de la nada, sino que su inspiración era el famosísimo alemán Alberto Durero (1471-1528)¹³. Alre-

¹¹ Entre muchos, MARTÍN SORIA, *Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas*, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (1952) 41-49; *idem.*, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, 1956, esp. 81-107; FRANCISCO DE LA MAZA, *El pintor Martín de Vos en México*, México, 1971, esp. 49-72; FRANCISCO STASTNY, *Modernidad, ruptura y arcaísmo en el arte colonial*, en *Arte, Historia e Identidad en América*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, 3 tomos, México, 1994, 3, 939-954.

¹² La famosa familia de grabadores Wierix la componen Antonio (1520-1572), Juan/Johannes (1549-1618), Jerónimo/Hieronimo (1553-1619), Antonio II (1555-1604) y Antonio III (1596-1624). Son los hermanos Juan y Jerónimo los más famosos y relevantes a nuestro tema. Para este estudio he aprovechado la serie de M. MAUQUOY-HENDERICKX, *Les estampes de Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I: catalogue raisonné, enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, 3 tomos, Brujas, 1978-1983; y varios tomos de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1979 y sigs., y F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, vol. 45, Marteen de Vos, Amberes, 1995.

¹³ “Martín De Vos, dibujante, estuvo influido, como es natural, por los artistas an-



1A. Sutatausa. *La Ultima Cena*



1B. **Martin de Vos**, *Passionis Dominicae Compendium*
[Mauquoy-Henderickx, *Les estampes de Wierix*, vol 1]



1C. **Martin de Vos**, *Passionis Dominicae Compendium*
[Mauquoy-Henderickx, *Les estampes de Wierix*, vol 1]



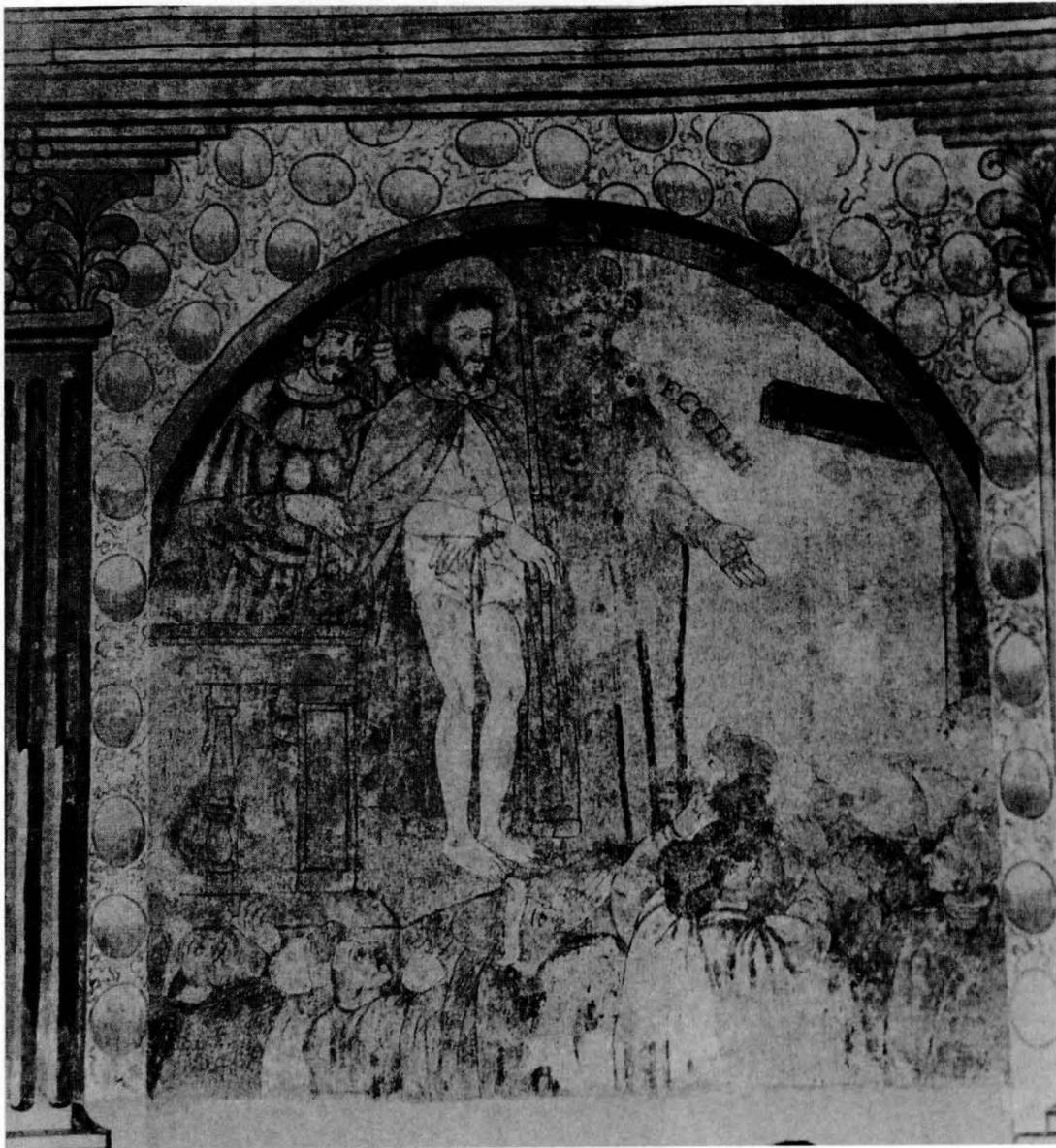
2A. Sutatausa, *La Oración en el Huerto*



2B. Martin de Vos, *Passionis Dominicae Compendium*
[Mauquoy-Henderickx,
Les estampes de Vierix, vol 1]



2C. Alberto Durero, *La Pasión Grande*
[The Illustrated Bartsch, vol 4]



3A. Sutatausa. *Ecce Homo*



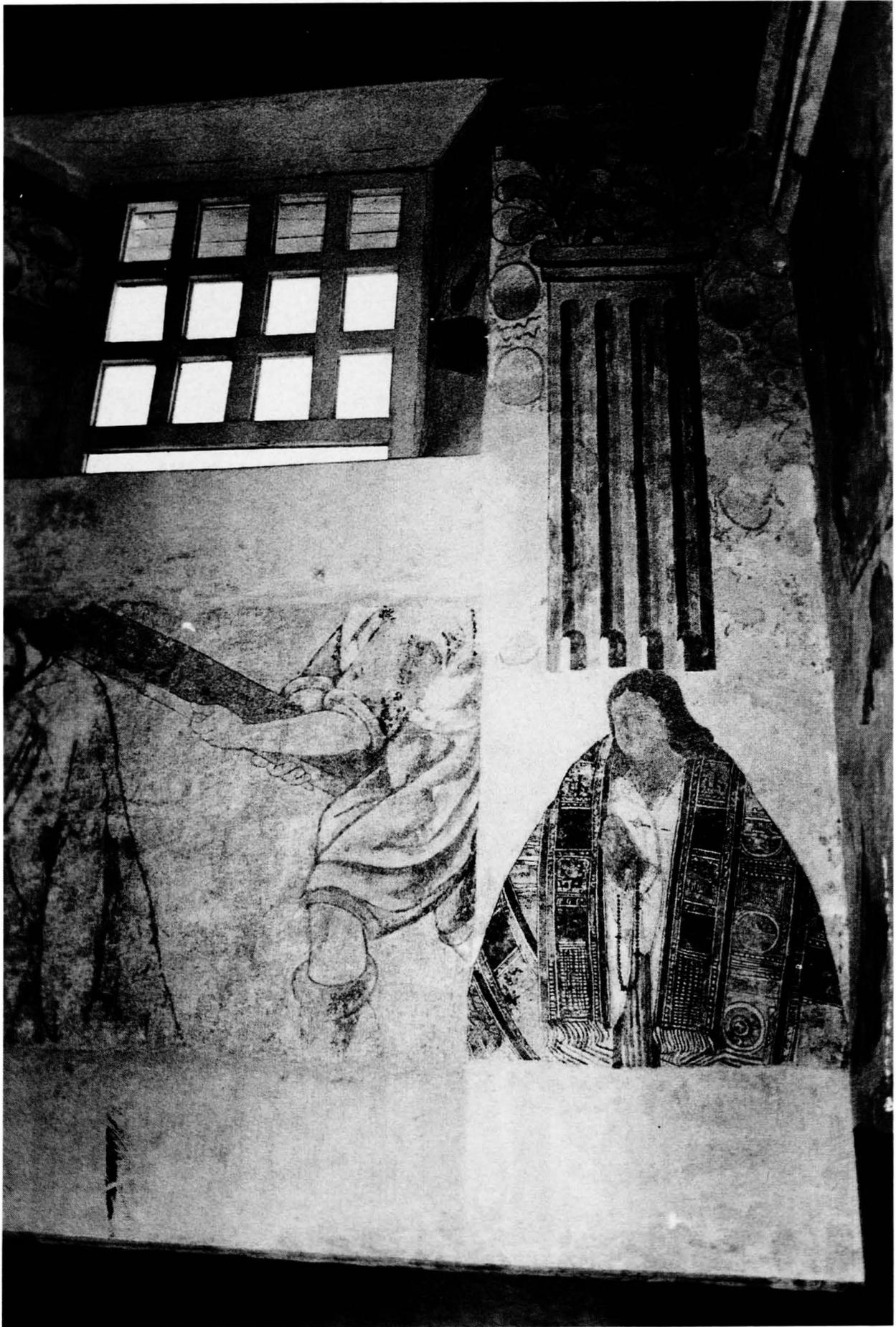
3B. Alberto Durero, *La Pasión Grande*
[The Illustrated Bartsch, vol 4]



3C. Martín de Vos, *Passionis Dominicae Compendium*
[Mauquoy-Henderickx, Les estampes de Wierix, vol 1]



3D. Benedictus Arias Montano, *Humanae salvatis monumenta*
[por cortesía de la Bienecke Library, Yale University]



4. Sutatausa, El Camino del Calvario



5A. Sutatausa, El Juicio Final (detalle)



5B. Grabado alemán, segunda mitad del siglo XV
[The Illustrated Bartsch, vol 162]



5C. Grabado alemán, anónimo,
segunda mitad del siglo XV
[The Illustrated Bartsch, vol 162]



6. Sutatausa, *El Juicio Final* (detalle)



7A. Sutatausa, *El Juicio* [final (detalle)]



7B. Martin de Vos, *Veteris Testamentum*
[Mauquouy-Henderickx, *Les estampes de Wierix*, vol 1]



8. Sutatausa, *El Juicio Final* (detalle)

dedor de 1511 Durero publicó su *Pasión Grande*, la cual es el pariente remoto de nuestros frescos cundinamarqueses¹⁴. De Vos copió la composición de las escenas según Durero pero con una simplificación y claridad que son inmediatamente evidente. Los grabados de De Vos son más legibles, además son más “históricos” en el sentido de que, como humanista y renacentista, se tomó el trabajo de estudiar y dibujar el traje antiguo de los soldados romanos, en vez de presentarlos en ropajes medievales como los de Durero. Tres ejemplos serán suficientes para demostrar las fuentes y la manera en que el pintor de Sutatausa se tomó libertades con ellas.

La composición de la *Última Cena* es comparable con dos grabados de De Vos ejecutados por los Wierix. Son obras que no siguen a ninguna *Última Cena* de Durero, sino son invenciones propias de De Vos (Fig. 1B, C). Nuestro pintor ha usado una técnica común, la de la “imagen en el espejo”, al invertir la posición de Judas (con su bolsa de dinero en mano) en la mesa¹⁵. Además, ha simplificado los gestos y ademanes de los actores con el resultado de una escena más estática pero sumamente legible. Hay que determinar si la vestidura de los apóstoles, con botón al cuello, era típica en la colonia, al principio del siglo xvii.

La *Oración en el Huerto* muestra mejor su parentesco. De Vos había hecho numerosas repeticiones del tema, cada una con cambios muy menores. He seleccionado una de su *Passionis Dominicae* que es típica entre muchas (Fig. 2B). Nótese como ha aclarado su fuente el grabado de Durero (Fig. 2C). Una vez más nuestro pintor local ha puesto a los apóstoles dormidos al revés y ha intercambiado los gestos. Con un toque muy colombiano, ha dado a San Pedro un machete en vez de una espada.

teriores a él, ya fueran flamencos o italianos, pero fue sobre todo la obra de Alberto Durero la que más le sirvió de inspiración y modelo”. F. DE LA MAZA, *op. cit.*, 50.

¹⁴ La *Pasión Grande* de Durero salió en el mismo año de su *Apocalypsis*. Antes del año 1500 siete xilografías de la Pasión (como nuestras siete escenas de Sutatausa) circularon en hojas sueltas. Véase ERWIN PANOFKY, *op. cit.*, 1, 59. Las imágenes de su *Pasión Pequeña* son muy diferentes y no entran en juego.

¹⁵ El hecho de que la cara de Judas haya sido dañada tan gravemente, como si fuera un enemigo, puede indicar que fue un acto deliberado de parte de alguien antes de la aplicación de la cal.

El último ejemplo será el hermosísimo *Ecce Homo* (Fig. 3A). El turbante y el ademán de Pilato se ven claramente en la xilografía de Durero¹⁶ (Fig. 3B). En este caso me parece que la ilustración ha venido de dos series diferentes pero con el mismo ejecutor, Wierix. De Vos tiene varias versiones (Fig. 3C), pero introduce la cruz en una sola versión¹⁷. Una fuente más probable es una interpretación del Durero por Johannes Wierix que se encuentra en el libro del erudito biblista BENEDICTUS ARIAS MONTANO, el *Humanae salvatis monumenta*, el cual, sin duda fue importado a América¹⁸ (Fig. 3D). Opino que nuestro pintor usó el libro de Arias Montano no solamente para esta escena sino también para el *Camino al Calvario*¹⁹. En aquella escena Jesucristo mira directamente al espectador, como en el *Ecce Homo*, para involucrarlo en el drama sacro. O es una invención del pintor, o bien fue inspirado por aquel grabado.

Desafortunadamente el tiempo no nos permite un examen de los restos de los demás frescos. He examinado los que sobran, que son bastantes, y es evidente para mí que el mismo *Passionis Dominicae* de Wierix y De Vos ha sido empleado²⁰.

Finalmente trataré del *Juicio Final*²¹. Tanto Durero como De Vos habían tratado el tema; sin embargo el gran fresco de Sutatausa no reproduce ni uno ni otro. Ambos artistas habían dibujado la escena con

¹⁶ El *Ecce Homo* apareció originalmente como una separata, c. 1498. PANOFSKY, *op. cit.*, 104.

¹⁷ La cruz aparece en escenas dramáticas del *Ecce Homo* del teatro sagrado del siglo xv, o más temprano. Puede ser que su presencia en los grabados haya sido influenciada por el teatro. Véase WILLIAM SHOEMAKER, *The Multiple Stage in Spain During the Fifteenth and Sixteenth Centuries* Princeton, 1935.

¹⁸ *Humanae salvatis monumenta*, B. Arias Montani studio con structura et decantata. La obra fue publicada en Amberes por la casa de Cristóbal Plantín en 1571/83 con grabados de Wierix. He usado un ejemplar original que se encuentra en la biblioteca de Yale University. Se usaron algunos de los mismos grabados para otra obra monumental de ARIAS MONTANO, la *Biblia polyglota* de 1583.

¹⁹ El vestido del que ayuda con la cruz, el Cireneo, es del libro de Arias Montano.

²⁰ En casi todas las demás escenas el pintor ha presentado las figuras en imagen de espejo, o sea, al revés.

²¹ El Juicio Final es un tema frecuente en la pintura mural doctrinera. ELENA ESTRADA DE GERLERO, *Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI*, en *Traza y Baza*, 7 (1978), 71-88.

uno o dos elementos que aparecen en Colombia, pero las composiciones en sí son muy ajenas. Basado en mi investigación de Durero, Wierix, De Vos y otros flamencos, opino que nuestro pintor ha hecho una composición de varios grabados, aun algunos más antiguos. En primer lugar el *Juicio Final* representa un estilo más arcaico. No hay marco como en los demás frescos, y las figuras están en líneas muy rectas. Falta el dinamismo del Renacimiento y Manierismo; parece remontarse al siglo xv. La aureola cruciforme de Cristo es típica de Europa del norte²². El hecho de que la Virgen y San Juan estén sentados en vez de estar de rodillas indica una influencia de los dramas sacros y el teatro litúrgico de la Edad Media²³. No sería en balde notar que en el drama medieval de *La Pasión* siempre terminó, no con la crucifixión ni con la resurrección del Señor, sino con su retorno al final de la historia humana para juzgar a vivos y muertos²⁴. Además, la imagen de la Boca del Infierno fue poco usada en el siglo xvi, siendo reemplazada por una puerta o caverna en el suelo. Hay muchas pinturas de flamencos como Hans Memling, y murales europeos, sobre todo del siglo xv y de Inglaterra²⁵, que son casi idénticos al *Juicio* de Sutatausa, pero no he encontrado un grabado semejante. Opino que el pintor ha aprovechado trozos de varios grabados para componer su escena. La Boca en sí, en mi opinión, fue tomada de un grabado de la ballena de Jonás según Weirix (Fig. 7B). El gesto de Cristo se encuentra en muchos grabados, pero la Virgen y San Juan sentados en ninguno²⁶. Ofrezco dos ejem-

²² CRAIG HARRISON, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe*, Nueva York, 1976, *passim*.

²³ EMILE MÂLE, *Religious Art in France: The Late Middle Ages*, Princeton, 1986, 417, explica que, por ser tan largos los dramas de la Pasión que siempre incluyeron el Juicio Final, los actores no podían aguantar estar de rodillas por tres o más horas. Les dieron sillas, y posteriormente así fueron representados por los artistas.

²⁴ Véase DAVID BENNINGTON, *et al.*, *Homo Memento Finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, 1985, 121-145. WILLIAM SHOEMAKER, *op. cit.*, 77, nos informa sobre el drama del *Misteri de la Passió*, presentado en una iglesia de Lérida, España, en el año 1534. En la mañana del Viernes Santo dramatizaron el sufrimiento y la crucifixión; en la tarde realizaron la segunda parte, *La representación del deullar del infern*, con una enorme Boca del Infierno.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ FRANCISCO DE LA MAZA, *op. cit.*, menciona el último grabado de una serie de De Vos titulado "Et Vitam Aeternam" que se encuentra en la obra *Credo*, publicada por Juan Sadeler. Según la descripción puede estar relacionado con nuestro juicio. No he podido consultar la obra.

plos del siglo xv que nos darán una idea de la composición original (Fig. 5B, C). Frecuentemente una crucifixión, o mejor una cruz vacía, fue incluida como símbolo de la Cruz Escatológica y de los Instrumentos de la Pasión que aparecerán con su Señor en los últimos días²⁷. Este hecho nos lleva a considerar el sentido del ciclo pasionario y el Juicio Final.

INTERPRETACIÓN.

Es evidente que los frescos de Sutatausa no han sido pintados como mera "decoración". El costo de un programa tan elaborado y el bien pensado arreglo tampoco reflejan simplemente una devoción de los donantes, más bien un propósito litúrgico probablemente asociado con Semana Santa²⁸. La Última Cena es un tema eucarístico conmemorado en toda misa, pero en especial en el Jueves Santo, cuando era común una representación teatral dentro de la liturgia. Tales representaciones, con doce hombres vestidos de túnicas y con barbas postizas, perduran hasta hoy. En la primera evangelización era también una catequesis en vivo²⁹. La Semana Santa se prestó para las procesiones y representaciones de *tableau vivant*. Además, el fresco de la *Última Cena* introduce al devoto en el templo y será sacramentalmente su meta al recibir la santa comunión en el altar del ábside³⁰. Los franciscanos habían ligado la devoción al Santísimo con el sufrimiento humano de Cristo: recibir

²⁷ Véase el "signo del Hijo del Hombre" (Mateo 24,30). Sobre la Cruz Escatológica y sus varias manifestaciones véase mi artículo *El espejo en la Cruz: una reflexión medieval en las cruces atriales de México*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México (en prensa).

²⁸ Se ha sugerido que los frescos representan los misterios dolorosos del rosario, porque la linda indígena lleva uno en la mano. Pero es dudoso. Más probable es que fueron usados en conjunto con las procesiones de Semana Santa que recrearon dramáticamente los eventos, y para enfocar la atención de los devotos durante la lectura de la Pasión. Hay que recordar que en aquel tiempo no había bancas en los templos, lo cual facilitaba el movimiento de los fieles "de estación en estación".

²⁹ Sobre el drama y la catequesis en la evangelización véase ROBERTO RICARD, *La conquista espiritual de México*, México, 1986.

³⁰ Hay que recordar que en el siglo xvi un cristiano comulgaba solamente una o dos veces al año; entonces era un momento muy importante que requería una preparación especial, RICARD, *op. cit.*

a Jesucristo en la hostia es recibir al Cristo crucificado en el Gólgota. Mas recibir el cuerpo de Cristo indignamente traería el juicio y condenación al comulgante³¹ —una idea que puede estar relacionada con la escena que termina el ciclo, el Juicio Final—.

También relacionada es la “teología actualizante” de San Juan Evangelista en que el mundo ya ha sido juzgado por las palabras, acciones y Pasión de Cristo: su vida y muerte ya han actualizado el Juicio³². Según las leyendas medievales, cuando vuelva, al final de los tiempos, Cristo mostrará las cinco llagas de su Pasión como prueba de cuánto sufrió por los pecadores y como testimonio de su derecho de ser el Juez universal³³. En aquel momento la cruz aparecerá con él, no ahora como instrumento de muerte, sino como una señal de salvación. Entonces, en la teología medieval, el tema del Juicio Final es complementario al de la Pasión, aunque temporalmente separado; uno es la imagen en el espejo del otro³⁴. Por eso no hay necesidad de una escena de la crucifixión en sí; la Cruz gloriosa del *Juicio* la reemplaza.

Además no es improbable que en Sutatausa, como en tantas comunidades indígenas de la primera evangelización, el drama de la *Pasión*, u otro del *Juicio*, fueran representados por actores indios. No es en vano que uno de los primeros dramas litúrgicos realizados en el Nuevo Mundo fue precisamente el *Juicio Final*³⁵. Los versos finales de aquel drama son reveladores.

³¹ Según San Pablo (1 Cor. 11, 27-32).

³² Véase especialmente Juan 12, 31-32, 47-48; 16, 8-11; y la lectura del *Sermo 8 de Passione Domini* de San Leo Magno, que se lee en el breviario durante Cuaresma: “¡Tan maravilloso es el poder de la Cruz, tan grande y más allá de todo contar es la gloria de la Pasión! ¡He aquí el trono de juicio del Señor, la condenación del mundo, el señorío de Cristo crucificado!”, J. B. MIGNÉ, *Patrología Latina*, 54, 340-342.

³³ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *Los Arma Christi y su trascendencia iconográfica, en los siglos XV y XVI*, en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte - 1989 Valladolid, 1990, 265-272. Se debe recordar que las Cinco Llagas eran el símbolo de los franciscanos y aparecen en el escudo del arco toral.

³⁴ Para la manera en que esta teología está interpretada iconográficamente, véase mi artículo *El espejo en la Cruz*.

³⁵ FERNANDO HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, México, 1974, 561 y sigs. El autor del *Juicio Final* es Fray ANDRÉS DE OLMO, O.F.M., en el año 1546.

¡Oh amados hijos míos, oh cristianos, oh criaturas de Dios! Y habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Y todo es verdad, pues está escrito en los libros sagrados. ¡Sabed, despertad, mirad en vuestro propio espejo! Para que lo que sucedió no os vaya a pasar. Mañana o pasado mañana vendrá el día del juicio. ¡Orad a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen Santa María para que... después del juicio merezcáis, recibáis la felicidad, la gloria!³⁶.

Los frescos recientemente descubiertos en Sutatausa son un nuevo tesoro para el estudiante del arte colonial virreinal. Como arte y teología a la vez, son también una adición valiosa al patrimonio nacional.

³⁶ *Ibid.*, 593.